

MEHR ALS EIN BILD

Serie und Zyklus, Fotografie und Emigration

Emigration ist die – bisweilen erzwungene – grenzüberschreitende, dauerhafte Verlegung des Wohnortes und damit eine Bewegung von einem Ort zum anderen.¹ Dies bedeutet, dass über eine gewisse Zeitdauer eine räumliche Veränderung stattfindet, die das Individuum und seinen Herkunftsort in Distanz bringt. Dieses Moment der Distanzierung findet sich im Begriff des Exils, das auf das Lateinische „exilium“ zurückzuführen ist. Es meint das Weilen in der Fremde und ist „eine Metapher für die Entfremdung“². Wenn also Emigration oder Exil – beide Begriffe werden in diesen Ausführungen alternierend benutzt – auf einen Abstand von einem Ausgangspunkt verweisen, so führt das nicht nur zu der Frage, welche Bilder diesen zeit- und raumbezogenen Vorgang repräsentieren können. Sondern es ist auch zu diskutieren, wie viele Bilder die Komplexität eines dauerhaften oder temporären Ortswechsels festzuhalten vermögen. Bereits die Reise zwischen Ausgangspunkt, Zwischenexilen und Zielort vermag als Passage nur durch eine Bilderreihe visuelle Präsenz erhalten, beispielsweise in den aufeinanderfolgenden Fotografien einer analogen Kleinbildkamera oder den chronologisch geordneten Bildarchiven einer digitalen Kamera oder des Smartphones.

Dieser Beitrag folgt der Annahme, dass Emigration als ein Bewegungsprozess durch Raum und Zeit mehr als ein Bild verlangt. Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen ist das historische Exil nach 1933 in der Zeit des Nationalsozialismus, in der wir es mit der analogen Fotografie, häufig Kleinbildkameras und manchmal auch großformatigen Fotoapparaten zu tun ha-

ben. Diese Dekade ist aus Perspektive der Fotogeschichte besonders interessant, da ihr seit Mitte der 1920er Jahren eine massenhafte Verbreitung der Fotografie vorausging: die Einführung handlicher Kleinbildkameras wie der Leica führte nicht nur zu einer regen Amateurfotografie, erweiterte den Bewegungsradius und trug wesentlich zur Popularisierung von Reise- oder Sportfotografie bei. Zudem konnte sich durch den Rollfilm mit 36 Aufnahmen ein Sehen und Fotografieren in Serie etablieren, wie es zuvor kaum auf diese Weise möglich gewesen war.³ Die handliche Größe und die Beweglichkeit der Kleinbildkameras ließen sie zu einem idealen Ausdrucksmittel für Reisende werden; der Fotoapparat ist damit als Pendant zu den Skizzen- und Reisetagebüchern vergangener Jahrhunderte zu verstehen, jedoch musste weitaus geringerer zeitlicher Aufwand betrieben werden, um die unmittelbaren Eindrücke festzuhalten. Das Exil in der Zeit des Nationalsozialismus als Reise zur (erzwungenen) Verlagerung des Wohnortes lässt sich also unweigerlich mit den technischen Möglichkeiten jener Dekade zusammendenken.

Dies zeigt sich beispielsweise an den Stadtfotografien, die Emigranten an ihren verschiedenen neuen Wohnorten fertigten und für die sie auf die Möglichkeiten der beweglichen Kleinbildkamera zurückgriffen.⁴

In seinem Buch *The Street Markets of London* von 1936 schreibt László Moholy-Nagy: „For those interested in the technical aspects of photography I should add that as a rule I prefer to work with a large camera in order to obtain the minutely graded black-white-grey

phot-values of the contact print, impossible to achieve in enlargements. But unfortunately the large camera is much too clumsy for taking rapid shots without being observed. The whole street immediately crowds around the photographer, the natural life of the scene is paralysed and the characteristic features of the traders, their happy-go-lucky behavior, their elementary actor's skill, their impetuosity, are lost. Thus after several attempts with a large camera I always returned to the Leica, with which one can work rapidly, unobserved and even in the London atmosphere, or in interiors with a reliable degree of precision."⁵ Alle Fotografien im Buch äußern das Spontane, das Augenblickhafte, sie entstehen aus der Situation und zeigen den Fotografen meist als unbeobachteten Beobachter. Dies war nur durch einen spezifischen Technikeinsatz möglich. Für den Fotografen Moholy-Nagy, der 1935 nach London gekommen war, bot die Serie zu den Londoner Straßenmärkten und ihre Publikation in Buchform die Gelegenheit, sich fotografisch mit seinem neuen Wohnort auseinanderzusetzen. Das Buch mit Texten von Mary Benedetta erschien im Londoner Verlag John Miles Ltd. und zeigte auf 64 Seiten (von insgesamt 201) zumeist ganzseitig reproduzierte Aufnahmen des Fotografen. Mit diesem Buch konnte Moholy-Nagy sein Portfolio erweitern und sich als neu angekommener Fotograf in seiner Exilstadt positionieren.⁶ Das serielle Arbeiten ermöglicht es dabei, ein Narrativ über die Stadt, ihre Märkte, Händler und Käufer zu entwickeln. Und ähnlich erging es wohl den meisten Berufskolleginnen und -kollegen, die sich in ungewohnter Umgebung orientieren mussten, meist nicht nur mit den lokalen Fotografinnen und Fotografen konkurrierten, sondern auch mit anderen Exilierten. So hielt der Fotograf Josef Breitenbach nach seiner Emigration im Jahr 1933 aus München nach Paris in seinem Notizbuch Ideen für mögliche Arbeitsvorhaben fest, darunter auch: „Was dem Fremden in Paris auffällt“.⁷ Diese Überlegung lässt sich in einem größeren Kontext der fotografischen Emigration einordnen. Für Breitenbach war die Ankunft in seiner Exilstadt Paris eine berufliche Herausforderung. Wie László Moholy-Nagy plante auch Breitenbach ein Buch mit sei-

nen Paris-Fotografien, denen er sich in den ersten Jahren seines Aufenthaltes widmete. Das Projekt scheiterte.⁸ Festzuhalten ist jedoch, dass das thematische Arbeiten in serieller Form im Kontext des Exils nicht ungewöhnlich war.

Ausgehend von dieser Feststellung nehmen die folgenden Ausführungen Konstellationen in den Blick, bei denen Emigration in mehr als einem fotografischen Bild verhandelt wird. Dabei werden Formate wie Serie und Zyklus zu diskutieren sein. Der Begriff der Serie meint ein „unhierarchische[s] Nebeneinander gleichwertiger Darstellungen, die erst aufgrund der Beziehung zueinander die Gesamtaussage tragen“⁹. Das Prinzip der variierenden Wiederholung unterscheidet die Serie wiederum vom Zyklus, der „eine Einheit aus mehreren Einzelteilen“ bildet, bei der „alle Teile im Dienste einer verbindenden Erzählung“¹⁰ und in einer zeitlichen Ordnung stehen. Mit den Prinzipien Serie und Zyklus soll neu über die Fotografie im Kontext der Exilbewegungen des 20. Jahrhunderts nachgedacht werden.

Emigrantenporträts in Serien von Hermann Landshoff und Stefan Moses

Die Fotografie im Zeichen des Exils bedeutet nicht nur eine Auseinandersetzung mit den Transit- und Zielorten der Emigration. Unweigerlich wurde aus den verschiedenen Fotografinnen und Fotografen, die vor der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland und den besetzten Staaten fliehen mussten, eine Gemeinschaft der Emigranten. Diese Community subsumierte verschiedenste fotografische Überzeugungen, Prägungen und Herkunft, sodass oftmals nur die Erfahrung der Vertreibung Zusammenhalt herstellte. Fotografien der Surrealisten in der Wohnung Peggy Guggenheims aus dem Jahr 1942 zeigen europäische Künstler wie Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Max Ernst oder André Breton in strenger Reihung gemeinsam mit amerikanischen Kolleginnen und Kollegen. Die Aufnahmen sind Ausdruck dieses Bündnisses, das eben oftmals ein aus der Not geborenes oder dem Zweck geschuldetes Miteinander war (Abb. 1). Die Gruppenbilder stammen von dem ebenfalls emigrierten Fotografen Hermann Lands-



Abb. 1 Hermann Landshoff: „Die Surrealisten“, New York Herbst 1942 [aus: *Hermann Landshoff. Portrait Mode Architektur. Retrospektive 1930–1970*, hg. v. Ulrich Pohlmann, Andreas Landshoff, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, München 2013, S. 73].

hoff, der 1941 aus Frankreich in die USA gekommen war. Neben seiner Tätigkeit als Modelfotograf widmete sich Landshoff dem Porträt und fotografierte häufig Emigranten. Landshoff war bereits familiär mit Literaten und Künstlern vernetzt. Zu den ebenfalls emigrierten Verwandten gehörten der Verleger Fritz H. Landshoff, die Schriftstellerin Ruth Landshoff-Yorck und die Bildhauerin Ruth Vollmer. Auch persönliche Kontakte zu Malern, Theaterleuten und anderen Fotografen verschafften ihm Aufträge oder motivierten ihn zu freien Arbeiten.¹¹ So ergab es sich unweigerlich, dass Landshoff die reiche exilkulturelle Szene in New York porträtierte, und dies nicht nur im erwähnten

Gruppenporträt, sondern auch in Einzelbildnissen (Abb. 2).

Während sich die Künstlerporträts der 1940er Jahre erst im Nachhinein aus der Gegenwart betrachtet zu einer seriellen Reflexion zum Thema Exil und Kultur in den USA fügen, arbeitete Landshoff zielgerichtet über Jahre an einer Porträtserie von in New York tätigen Fotografen.¹² Dabei fotografierte er viele amerikanische Fotografinnen und Fotografen wie Berenice Abbott, Paul Strand oder Ansel Adams, porträtierte jedoch auch Emigranten, die sich – wie er selbst – in New York niedergelassen hatten. Zu nennen sind hier Erwin Blumenfeld, Lisette Model (Abb. 3), Martin Munkácsi und viele mehr.¹³

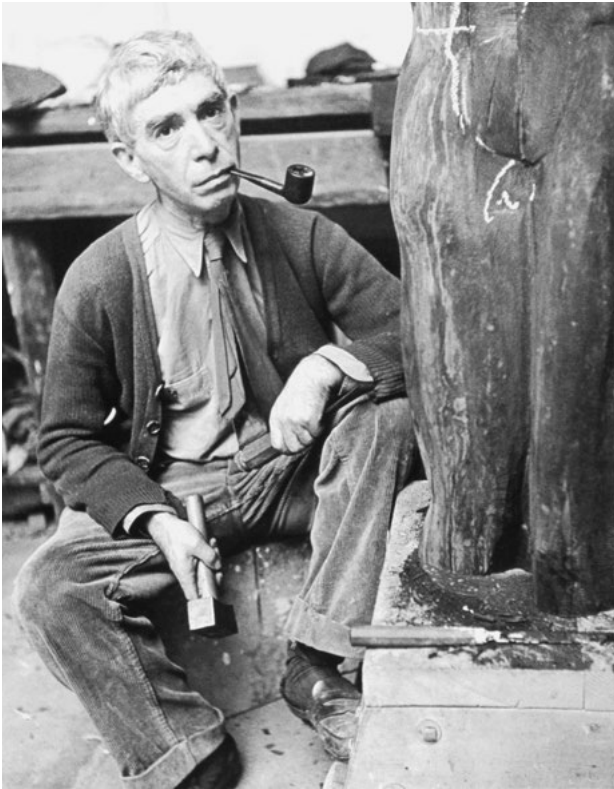


Abb. 2 Hermann Landshoff: „Ossip Zadkine in seinem Atelier“, New York 1945 [aus: Hermann Landshoff: *Portrait Mode Architektur. Retrospektive 1930–1970*, hg. v. Ulrich Pohlmann, Andreas Landshoff, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, München 2013, S. 91].



Abb. 3 Hermann Landshoff: „Lisette Model“, New York 1948 [aus: Hermann Landshoff: *Portrait Mode Architektur. Retrospektive 1930–1970*, hg. v. Ulrich Pohlmann, Andreas Landshoff, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, München 2013, S. 139].

Der Zusammenhang zwischen dem seriellen Arbeiten und dem Thema Exil ist bislang kaum in den Blick gerückt. Die Serie als oftmals eine viele Jahre umfassende Arbeit an einem Thema formuliert zunächst die Vielzahl an Möglichkeiten der Visualisierung und – bei Landshoff – die unterschiedlichen Gesichter, Persönlichkeiten und Œuvres. In mehr als einem Bild und dem offenen Prinzip der Serie wird auf eine große Zahl verwiesen und zudem ein gemeinsames Narrativ entwickelt. Serien sind dem Prinzip der variierenden Wiederholung verschrieben, sodass sich verschiedene Typologien entwickeln lassen: Fotograf oder Künstler mit ihren Werkzeugen (Pinsel, Kamera), in ihren Studios oder Ateliers, mit und ohne ihre Werke, beim Arbeiten, in der Aktion oder beim Innehalten oder Denken. Zu sehen sind Künstler mit anderen Künstlern oder allein, in der Interaktion mit dem Fotografen oder eher verschlossen und reserviert. Die Variationen der Verbildlichung sind dabei grenzenlos. Damit wird das Prinzip Serie als mögliche unendliche Reihung¹⁴ erfüllt, wobei ein gemeinsamer Zusammen-

hang erst durch die Verbindung der einzelnen Elemente geschaffen wird.

Dies bedeutet, dass aus dem einzelnen Künstler- und Fotografenporträt erst im Zusammenklang und in Differenzierung das Thema der Exilkünstler sichtbar wird. Elke Bippus hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Serie nicht nur Standardisierung und Gesetzmäßigkeit, sondern auch Varianz und Differenz bedeutet.¹⁵ Erst die Kontexte und Berücksichtigung der Lebens- und Karrierewege lassen Emigrationserfahrung in Erscheinung treten, über die nicht jede/r Fotografierte verfügt, die aber die Betroffenen verbindet. Damit werden verschiedene Lesarten möglich: Die Exilierten in den Fotografien von Hermann Landshoff sind Teil einer größeren Künstler- oder Fotografengemeinschaft in den USA, und zugleich gehören sie zur Exilgemeinschaft der aus Europa Vertriebenen. In den 1940er Jahren, als Landshoff mit seinen New-York-Fotografien begann, waren die Fotografierten Geflüchtete aus einem durch die nationalsozialistische Gewaltherrschaft bedrohten Europa und oftmals in ihrem Ankunftsland auf unsicherem

Posten. Landshoffs Serie, die im Werden begriffen und damit dynamisch und prozesshaft ist, vermittelte die Exilkultur als tatkräftig und aktiv. Damit befreite sie die Exilierten zumindest in den Fotografien von einem Opferstatus, der ihnen durch ihren Lebensweg und die Verfolgung durch das nationalsozialistische Regime zugeschrieben wurde.

Hermann Landshoffs Serien konstituierten sich dabei also parallel zu den historischen Ereignissen in Europa und darüber hinaus. Damit unterscheiden sie sich von der Reihe der Emigranten, die der Fotograf Stefan Moses in den Nachkriegsjahrzehnten in Deutschland seit 1949 verwirklichte. Moses' Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte und Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts formulierte sich in verschiedenen Serien wie den „Großen Alten“, den „Spie-

gelbildern“, den „Masken“. Innerhalb dieser Serien und in weiteren Werkkomplexen finden sich immer wieder Emigrantenporträts, die 2013 in dem Buch *Deutschlands Emigranten* (Nimbus Verlag) zusammengeführt wurden. Moses Fotografien zeigen Intellektuelle, Künstlerinnen und Künstler, Literaten, die Deutschland nach 1933 verließen, teils nie zurückkehrten oder aber nach 1945 zu den Remigranten gehörten. Zu sehen sind das Künstlerpaar Josef und Anni Albers, die sich eine neue Existenz in den USA aufbauten und die 1972 bei einem Besuch in Düsseldorf aufgenommen wurden (Abb. 4).

Die Fotografin Ellen Auerbach wiederum, die bis zu ihrem Tod 2004 in New York lebte, posierte für Moses 1996 zwischen zwei Bäumen in München. Deutsche Historie verdichtete sich bei Moses zur Emigrationsge-



Abb. 4 Stefan Moses: „Anni und Josef Albers“, Düsseldorf 1972 [aus: Stefan Moses: *Deutschlands Emigranten*, Zürich 2013, S. 28].



Abb. 5 Stefan Moses: „Annette Kolb“, München 1964 [aus: Stefan Moses: *Deutschlands Emigranten*, Zürich 2013, S. 107].

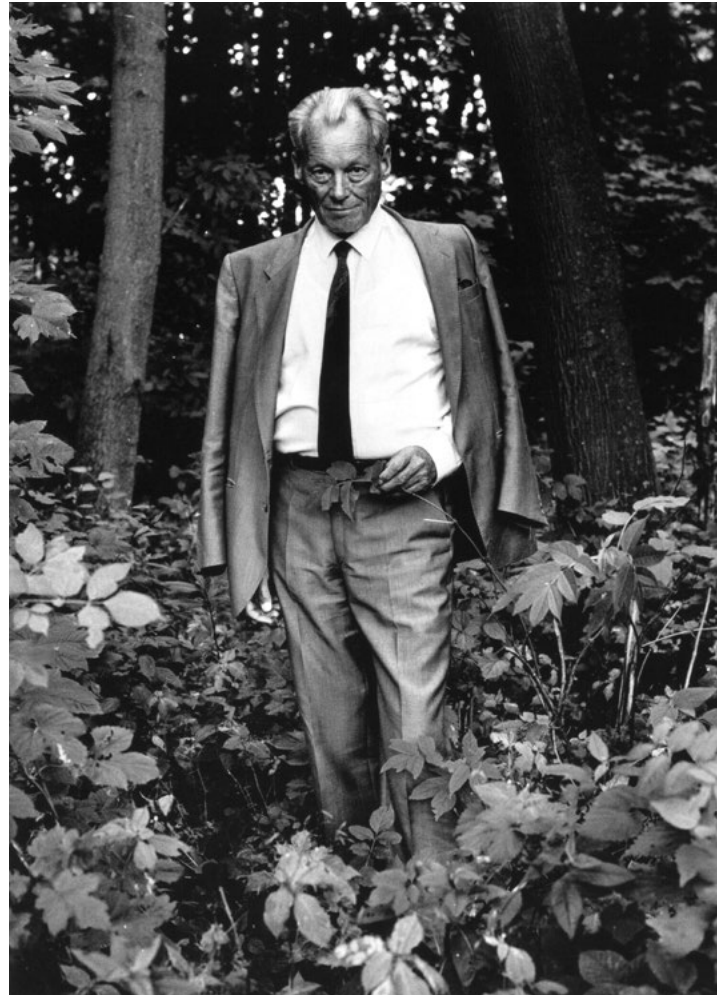


Abb. 6 Stefan Moses: „Willy Brandt“, Siebengebirge 1984 [aus: Stefan Moses: *Deutschlands Emigranten*, Zürich 2013, S. 59].

schichte. Meist kommen die Emigranten als bereits Betagte und „Weise“ in den Fokus der Kamera, in ihren Gesichtern, den weißen Haaren und teils gebeugten Körpern (Abb. 5) formuliert sich ein Wissen über ein Jahrhundert der Zäsuren und des Exodus. Die Serie ist auch eine Erinnerungsarbeit an dem Verdrängten und Vergessenen, denn viele der Porträtierten verließen Deutschland und damit auch eine Karriere, die sie all zu oft im Ausland nicht fortsetzen konnten.¹⁶ So nennt Moses seine Emigranten-Serie „so etwas wie der versunkene Kontinent Atlantis“¹⁷. Zugleich führt der Fotograf in Porträts der Politiker Max Brauer oder Willy Brandt (Abb. 6) vor Augen, wie wesentlich die Rückkehrer am Aufbau der Bundesrepublik Deutschland beteiligt – und dabei oftmals Unerwünschte waren. Moses zeigt Emigranten, die das Theater (Peter Zadek) und die Literaturszene (Marcel Reich-Ranicki) mitgestalteten. Mit der potentiell „unendli-

ch[en] Fortsetzbarkeit“¹⁸ der Serie wird zugleich aufgezeigt, dass eine große Zahl an Personen über Emigrationserfahrung verfügt. Als Geschichtsporträt zeigt Moses’ Serie ferner, dass Emigration ein Konstitutiv der Geschichte des 20. Jahrhunderts ist, das noch weit in die Zukunft weist.

Zyklus und Erinnerung: Sigmund Freud in Wien

Ein Emigrant war auch der Psychoanalytiker Sigmund Freud, der 1938 vor seinem Tod nach London ausreisen musste. Kurz bevor Freud seine Wohnung in der Wiener Berggasse 19 verließ, beauftragte ein Freund der Familie den Fotografen Edmund Engelman für eine Fotodokumentation.¹⁹ Engelman fertigte Außen- und Innenaufnahmen, die Lebens- und Arbeitsräume im Detail festhielten, darunter auch die Eingangstür (Abb. 7), das Arbeitszimmer mit der umfangreichen Sammlung



Abb. 7 Edmund Engelman: „Berggasse 19“, 1938 [aus: Edmund Engelman: *Berggasse 19. Das Wiener Domizil Sigmund Freuds*, Stuttgart, Zürich 1977, Abb. 8].



Abb. 8 Edmund Engelman: „Berggasse 19“, 1938 [aus: Edmund Engelman: *Berggasse 19. Das Wiener Domizil Sigmund Freuds*, Stuttgart, Zürich 1977, Abb. 15].

von antiken Skulpturen, Bronzen, Terrakotten, die sich in Vitrinen (Abb. 8), auf Tischen und Freuds Schreibtisch (Abb. 9) ausbreiteten. Diese Fotografien sollten Grundlage für

eine mögliche spätere Rekonstruktion sein. Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und der „Anschluss“ Österreichs 1938, die Verfemung und Vertreibung von „ras-



Abb. 9 Edmund Engelman: „Berggasse 19“, 1938 [aus: Edmund Engelman: *Berggasse 19. Das Wiener Domizil Sigmund Freuds*, Stuttgart, Zürich 1977, Abb. 29].

sisch“ oder politisch Verfolgten zogen die Auslöschung von historischem Bewusstsein und Wissen nach sich. Dies betraf auch die Wiener Berggasse 19 als Zentrum der Psychoanalyse. Engelmans Fotografien sollten Erinnerungsbilder sein, die eine Rekonstruktion als Museum ermöglichen sollten.²⁰ Überdies konnte Freud seine Sammlung, Möbel und Bücher mit nach London ausführen. In seinem dortigen Haus, das sein Sohn, der Architekt Ernst L. Freud für den Vater umgebaut hatte, konnte das Interieur möglichst ähnlich wieder installiert werden.²¹ Auch für diese Rekonstruktionsarbeit waren die Fotografien Engelmans sicherlich ein wichtiger Bezugspunkt.

Engelmans Aufnahmen aus dem Mai 1938 haben einen zyklischen Charakter. Dies zeigt sich bereits am Zeitplan zur Verwirklichung der Fotografien. Da Engelman den betagten und schwer erkrankten Freud nicht stören, erschrecken oder fotografieren sollte, erarbeitete er einen Arbeitsplan: dieser sollte sich an Freuds Tagesablauf orientieren, da er sich zu bestimmten Tageszeiten in einzelnen Räumen aufhielt.²² Das Fotografieren waren also an den sich täglich wiederholenden Aktivitäten des Psychoanalytikers orientiert. Dabei entstand der fotografische Zyklus der Wohnung Sigmund Freuds. Anders als bei der Serie ist der Zyklus nicht der verändernden Wiederholung gewidmet, sondern ist eine Einheit aus mehreren Teilen, die im Dienste einer

Meta-Narration stehen und auf eine Chronologie oder Entwicklung verweisen.²³

Während bei der Serie niemals eine „Vollständigkeit“ erreicht wird, hat der Zyklus einen (möglicherweise imaginären) Anfang und ein Ende. Beispielhaft wären Tages- oder Jahreszeiten, der Menstruationszyklus, die Lebensalter mit der Geburt und dem Tod, die unauslöschliche Grenzen eines Werdens und Vergehens bilden. Übertragen auf Freuds Heim hieße dies, dass die Annäherung von Außen den Auftakt der Auseinandersetzung bildete. Für seinen Arbeitsauftrag verwendete Edmund Engelman eine Ausrüstung, die ihm das Fotografieren in den Innenräumen auch aus geringer Distanz erlaubte. So kam er mit einer Leica, einer Rolleiflex, einem 50-mm-Objektiv und einem 28-mm-Weitwinkelobjektiv in die Berggasse 19.²⁴

Seine Aufnahmen zeigen den Fußweg, bis er vor der Tür mit dem Hakenkreuz zum Stehen kam. Über das Treppenhaus ging es bis zur Wohnungstür und dem Namensschild „Prof. Dr. Freud“. Nun wurden die zentralen Lebens- und Arbeitsräume fotografiert, wobei sich Aufnahmen, die einen Überblick über Raumsituationen verschaffen mit Details von Vitrinen, gerahmten Bildern und Möbeln abwechselten. Im Interesse des Fotografen und seiner Auftraggeber war nicht das alltägliche Leben in der Wohnung, denn diese wurde zu meist menschenleer aufgenommen. Vielmehr entstand ein Porträt des Heims, das Konstellationen, Wohnkonzepte und persönliche Präferenzen Freuds, seine Lebens- und Arbeitswelt mit der „Überfülle der Dinge“²⁵ detailliert erfasst. Diesem Zyklus konnte später keine weitere Fotografie hinzugefügt werden, denn mit dem Auszug wurde dieser Ort unwiederbringlich verändert. Engelmans fotografischer Zyklus aus der Wiener Wohnung Sigmund Freuds ist also ein in sich abgeschlossener Rundgang, der zu einer Erinnerungsarbeit beiträgt, dem Gedenken an ein jüdisches Wien der Zwischenkriegszeit wie eben auch der Geschichte der Psychoanalyse und einem ihrer wichtigsten Exponenten gewidmet ist. Zugleich werden unweigerlich Geschmacksfragen verhandelt ebenso wie Einsichten in die intellektuelle bürgerliche Wiener Wohnkultur und ihre Sammlungen gegeben werden.

Engelmans Fotografien waren zugleich Jahrzehnte nach ihrer Entstehung ein Aus-



Abb. 10 Robert Longo: „Untitled [Interior Apartment Front Door with Bars 1938]“, 2000, Kohle auf aufgezogenem Papier, 244 x 253 cm [Albertina, Wien, aus: *Robert Longo. The Freud Drawings*, Ausst.-Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Bielefeld 2002, S. 21].

gangspunkt für ein künstlerisches Vorhaben: Robert Longo fertigte zwischen 2000 und 2002 Graphit- und Kohlezeichnungen vor allem nach den Wiener Fotografien an. Longo hob Details hervor, etwa wenn er die Hausnummer 19 isolierte und das Blatt in eine große Dunkelheit tauchte. Er folgte den Wegen Engelmans und nahm sich die

Freiheit, Aspekte in den Aufnahmen hervorzuheben, Anderes zu vernachlässigen. So riss Longo beispielsweise die innen verbarrikadierte Eingangstür aus dem Raumkontinuum (Abb. 10). Er betonte das Schwarz der Gitterstäbe gegen das Weiß der Tür und schuf damit eine Metapher für ein – trotz größter Vorkehrungen – unabwendbares



Abb. 11 Robert Longo: „Untitled [Diptych – Pillow and Chair, Consulting Room 1938]“, 2000, Kohle auf aufgezogenem Papier, 168 x 122 / 137 x 152 cm [Privatsammlung, aus: *Robert Longo. The Freud Drawings*, Ausst.-Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Bielefeld 2002, S. 62, 63].



Abb. 12 Robert Longo: „Untitled [View of Study Room with Books, Desk and Window 1938]“, 2002, Kohle auf aufgezogenem Papier, 168 x 275 cm [Sammlung Siegfried Weishaupt, aus: *Robert Longo. The Freud Drawings*, Ausst.-Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Bielefeld 2002, S. 90, 91].

Unglück: die Verfolgung und Vertreibung aus dem Heim und der Heimat Wien. Die überlebensgroßen Maße der Zeichnung (244 x 152 Zentimeter), die jene der Fotografien bei Weitem übertreffen, monumentalisieren das Sujet, geben dem Gezeichneten Gewicht, verweigern Intimität zugunsten einer machtvollen Präsenz. Damit verweist Longo zugleich auf den Arbeitsauftrag Engelmans. Auch seine Fotografien gingen weit über eine für die Familie bestimmte Erinnerungsbilder zurück, sondern waren und

wurden zum Ausdruck einer kollektiven Gedächtnisarbeit.

Diese in den kleinformatischen Fotografien bereits angelegte epochale Zeugnisfunktion ist bei Longo in einen großen Maßstab übersetzt worden. Seine großformatigen Zeichnungen sind somit einerseits als doppelte Unterstreichungen lesbar, die alles, was in Engelmans Zyklus enthalten ist, betonen, exponieren, konzentrieren. Überdies sind sie durch die Technik der Zeichnung auch persönliche, subjektive Äußerungen des Künstlers Longo, der mit dem Graphit- und Kohlestift in die Tiefen des Freud'schen Universums beziehungsweise seiner von ihm unverwechselbar gestalteten Innenräume vordrang. Schwarz ist bei Longo ein Mittel zur Überschreibung und Überlagerung: „Wie eine Sonnenfinsternis legt sich dieses über Räume, Möbel und Dinge“²⁶, schreibt Werner Spies in seinem Essay zu Longos Freud-Zyklus. Und Rainer Metzger erkennt in Longos Zeichnungen eine „Ästhetik des Verschwindens“ oder die „Präsenz von Absenz“²⁷. Zugleich ist das Schwarz aber auch wie die Black Box des Kinos eine Grundvoraussetzung, um den Bildern zur Sichtbarkeit zu verhelfen. Nur vor dem Dunkel lassen sich schemenhaft die verlassenen Plätze, die vergessenen und verdrängten Dinge (bei Longo die gestapelten Kissen (Abb. 11) auf der Couch, der Schreibtischstuhl und Schreibtisch, Abb. 12), Menschen und Erzählungen formulieren. In dem Zyklus wiederholen sich die traumatischen Bilder einer gewalttätigen Epoche, die von Verfolgung und Emigration geprägt war. Die in den Vorbereitungen vor der Exilierung Sigmund Freuds entstandenen Fotografien führen über Longos Zeichnungen in ein Post-Exil, in dem sowohl das Londoner Haus als auch die Wiener Wohnung des Psychoanalytikers zu Freud Museen geworden sind. Im Format des Zyklus und der Serie erhält Emigration ein multiples Gesicht. In mehr als einem Bild wird die Komplexität dieser Ortswechsel und ihrer Voraussetzungen in narrativer und ästhetischer Weise verhandelt.

Edmund Engelmans fotografischer Zyklus aus der Wohnung Freuds wie auch die späte zeichnerische Reflexion durch Robert Longo verdeutlichen, dass Emigration ein prozessualer, Raum und Zeit durchkreuzender Vorgang ist. Diese Passage, die eben

nicht erst mit der Ausreise beginnt und zeitlich weit über sich hinausweisen kann, verlangt nach einer bildlichen Formulierung im Plural.

- 1 Dauerhafte Ortswechsel können Auswanderung, Migration, Flucht, Exil oder Emigration genannt werden, wobei die terminologische Definition ganz wesentlich an die Ursachen der Ortswechsel gebunden sind. Während die Flucht in Folge von politischen Umbrüchen in historischer Perspektive als Exil oder Emigration bezeichnet werden kann, wird für aktuelle politisch bedingte Ortswechsel der Terminus Flucht oder Asyl verwendet. Zu Flucht/Geflüchteten siehe u. a. Thomas G. Kirsch: Flüchtling, in: Özkan Ezli (Hg.): *Das neue Deutschland. Von Migration und Vielfalt*, Konstanz 2014, S. 84–87. Zu Migration siehe Klaus J. Bade: *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 2000, S. 11 f. Zur Definition von Exil/Emigration siehe Claus-Dieter Krohn und Patrick von zur Mühlen (Hg.): *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Darmstadt 1998, S. XII.
- 2 Bernhard Schlink: *Heimat als Utopie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 12.
- 3 Auch wenn der Leica bereits andere handliche Fotoapparate vorausgingen – etwa die Kodak Boxkamera – so lässt sich die Einführung der Kleinbildkamera als Paradigmenwechsel bezeichnen. So schreibt auch Koetzle: „Wer über das ‚Neue Sehen‘, über eine fotografische Moderne nachdenkt, kommt an der Leica nicht vorbei.“ Hans-Michael Koetzle: „Der Motormensch kann überhaupt keine andere Kamera als die Leica brauchen“. Kleinbild und Foto-Avantgarde in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg, in: ders. (Hg.): *100 Jahre Leica*, Heidelberg, Berlin 2014, S. 65–78, hier S. 69.
- 4 Siehe dazu auch den Beitrag von Helene Roth in dieser Zeitschrift.
- 5 Laszlo Moholy Nagy: Foreword, in: ders., Mary Benedita: *The Street Markets of London*, London 1936, S. vii–viii, hier S. viii.
- 6 Dieser Aufsatz beruht auf Forschungen der Autorin u. a. zu London als Exilstadt innerhalb des vom European Research Council geförderten Consolidator Grants „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“, Horizon 2020, Grant agreement No. 724649, an der LMU München (2017–2022).
- 7 Ludger Derenthal: Paris 1933–1941: Portraits und Experimente, in: Josef Breitenbach: *Photographien. Zum 100. Geburtstag*, hg. v. T. O. Immisch, Ulrich Pohlmann und Klaus E. Göltz, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, München 1996, S. 76–83, hier S. 77.
- 8 Ebenda, S. 80.
- 9 Katharina Sykora: *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Würzburg 1983, S. 6.
- 10 Christoph Heinrich: Serie – Ordnung und Obsession, in: *Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2001, S. 7–12, hier S. 7.
- 11 Ausführlicher zu den Kontakten in die New York-Exilszene siehe Ulrich Pohlmann: „I owe everything to Landshoff“ (Richard Avedon). Leben und Werk von Hermann Landshoff, in: *Hermann Landshoff. Portrait Mode Architektur. Retrospektive 1930–1970*, hg. v. Ulrich Pohlmann, Andreas Landshoff, Ausst.-Kat.

Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, München 2013, S. 15–47, hier S. 34–35.

- 12 Vgl. Ivo Kranzfelder: Europäer in New York. Zu einigen Künstlerportraits von Hermann Landshoff, in: *Hermann Landshoff. Portrait Mode Architektur. Retrospektive 1930–1970*, hg. v. Ulrich Pohlmann, Andreas Landshoff, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, München 2013, S. 67–72.
- 13 Pohlmann, (Anm. 11), S. 40.
- 14 Dazu John Coplans: „While a Series may have any numbers of works, it must, as a pre-condition of Seriality, have at least two. Thus a uniquely conceived painting or sculpture cannot be Serial. [...] There is no limit to the quantity of works in a Series other than what is determined by the artist. Once established, a Series may be kept open and added to periodically in the future.“ John Coplans: Serial Imagery, in: Frances Colpitt (Hg.): *Abstract Art in the late Twentieth Century*, Cambridge 2002, S. 25–47, hier S. 33.
- 15 Elke Bippus: Ephemere Differenzbildungen in Serie, in: Christine Blättler (Hg.): *Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten*, München 2010, S. 165–177, hier S. 165.
- 16 Vgl. dazu Hans-Joachim Ruckhäberle: Stefan Moses. Deutschlands Emigranten, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, Bd. 27, 2013, Göttingen 2014, S. 233–232, hier S. 226. Zu den Leitlinien der Porträtfotografien von Moses in der Form der Sequenz siehe Marion Ackermann: Keiner will erkannt werden. Aspekte der Porträtfotografie von Stefan Moses, in: *Stefan Moses. Die Monographie. Fotografien 1947 bis heute*, hg. v. Ulrich Pohlmann und Matthias Harder, Ausst.-Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 2002, S. 203–212.
- 17 Stefan Moses, zit. in: Christoph Stözl: Vorwort, in: Stefan Moses: *Deutschlands Emigranten*, Zürich 2013, S. 4–21, hier S. 21.
- 18 Hans Zitko: Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne, in: Carola Hilmes, Dietrich Mathy (Hg.): *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 159–184, hier S. 162.
- 19 Vgl. Edmund Engelman: Ein Rückblick, in: ders.: *Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse 19*, Wien 2016 (3. Aufl.), S. 85–101, hier S. 90.
- 20 Vgl. Monika Pressler: Wien, Berggasse 19. Eine Annäherung zur Mitte, in: Edmund Engelman: *Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse 19*, Wien 2016 (3. Aufl.), S. 7–18, hier S. 15.
- 21 Zum Londoner Haus von Freud siehe Volker M. Welter: *Ernst L. Freud, Architect. The Case of the Modern Bourgeois Home*, New York, Oxford 2012, S. 154–156.
- 22 Vgl. Engelman, (Anm. 19), S. 91. Dennoch kam es am dritten Arbeitstag zu einer Begegnung zwischen dem Fotografen und dem Psychoanalytiker. Dabei entstanden einige Porträts, und Engelman schuf sogar die Passbilder für die Familie.
- 23 Siehe ausführlich Heinrich, (Anm. 10), S. 7 f.
- 24 Engelman, (Anm. 19), S. 91.
- 25 Peter Gay: Zum Gedenken an Sigmund Freud, in: Edmund Engelman: *Berggasse 19. Das Wiener Domizil Sigmund Freuds*, Stuttgart, Zürich 1977, S. 5–49, hier S. 9.
- 26 Werner Spies: Der Freud-Zyklus, in: Robert Longo: *The Freud Drawings*, Ausst.-Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Bielefeld 2002, S. 24–27, hier S. 27.
- 27 Rainer Metzger: Die Präsenz von Absenz. Das Interieur, die Spur: Zur Ästhetik von Robert Longos Freud Drawings, in: Robert Longo: *The Freud Drawings*, Ausst.-Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Bielefeld 2002, S. 64–69, hier S. 67.